Alternative, deren Folgen in gleicher Weise für den Welthandel unerfreulich sind. Denn entweder wird Japan die Mandschurei beherrschen, dann wird es diesen Markt völlig für sich in Anspruch nehmen, und daß Japan dann imstande sein wird, jede fremde Konkurrenz zurückzuschlagen, und von dieser Konjunktur Gebrauch machen wird, hat die bisherige Entwicklung genug bewiesen. Ferner wird der Besitz der Mandschurei Japans Wirtschaftsmacht dann auch außerhalb der Mandschurei außerordentlich stärken: so können z. B. die Nadelhölzer in der Provinz Kirin die große Holz- und Papiereinfuhr Amerikas (jährlich 80 bis 120 Mill. $) nach Japan einfach ausschalten. — Oder, und das ist noch schlimmer: wenn China gezwungen ist, in einen entscheidenden Krieg hineinzugehen, so wird dieser Kampf Chinas Ordnung und Wirtschaft zweifellos auf Jahrzehnte lang hinaus ruinieren: d. h., der ungeheure Handelsmarkt China wird auf lange Sicht zerstört. Und was würde das für die enge Weltwirtschaft, wie sie heute ist, bedeuten!

Endlich, und das brauche ich kaum zu erwähnen, sitzen Deutschland und viele andere europäische Staaten politisch in demselben Boot der Politik. Umgeben von militärisch überlegenen Nachbarn, die auch Rohstoffe oder Siedlungsgebiete brauchen können, haben sie ebensoviel Interesse daran wie China, daß international beschworene Verträge und internationale Organe, die den Frieden sichern und militärisch schwachen Staaten einen gewissen Schutz und eine gewisse Sicherheit gewähren sollen, auch wirklich funktionieren, auch wenn sie eine harte Probe zu bestehen haben; sie haben ebensoviel Interesse daran, daß nicht vor den Augen aller Welt ein Machtstaat sich über jedes Recht hinwegsetzt und blutige Gewalt über Menschlichkeit und Gerechtigkeit triumphiert.

CHINESISCHE SCHAUSPIELKUNST[1]

VON ED. HORST VON TSCHARNER

Vorbemerkung: Von allen Gebieten chinesischer Kultur ist in Europa das Theater noch am wenigsten bekannt. Sinologie, Kunst- und Theaterforschung haben in der Vermittlung dieses Kulturgebiets versagt, weil das Material, mit dem sie zu arbeiten gewohnt sind und das ihnen das chinesische Theater bieten konnte: Texte, bildliche Darstellungen, zu minderwertig war oder schien[2]. Um das chinesische Theater wirklich zu würdigen, müssen wir aber etwas ganz anderes ins Auge fassen: die eigentliche Schauspielkunst, die Art, den Stil schauspielerischer Darstellung. Die Schauspielkunst im engeren Sinne stellt nun allerdings den Forscher vor eine eigene, ungewohnte Aufgabe — kann sie ihm doch, als flüchtige Erscheinung, keine vollwertigen Dokumente in die Hand geben. Schallplatten, Photographien und die bisher verachteten Typen- und Szenenbilder gewerblicher Maler sind zwar als Hilfsdokumente nicht zu unterschätzen, und schon bessere Dokumente könnte uns heute der Tonfilm liefern. Aber die wahre Quelle forschender Erkenntnis und ästhetischer Würdigung der chinesischen Schauspielkunst kann nur das Erlebnis im chinesischen Theater selbst bilden — ein Erlebnis, das mir während mehrerer Jahre vergönnt war.

[1] Nach einem Vortrag mit Lichtbildern und Schallplatten, gehalten am 4. Juni 1931 in Berlin (auf Einladung des Theaterwissenschaftl. Instituts der Universität) und am 11. März 1932 in Bern (auf Einladung der Freistudentenschaft Bern und des Berner Theatervereins).

[2] Die wenigen Übersetzungen „klassischer" Dramen machten mehr den Eindruck epischer als dramatischer Schöpfungen.

Mein Aufsatz ist ein Versuch, im wesentlichen aus diesem Erlebnis heraus[1] die chinesische Schauspielkunst darzustellen und zu würdigen, ein Versuch, der in diesem Rahmen natürlich auch nur Skizze bleiben kann[2].

Die chinesische Kultur ist in ihren meisten Erscheinungen die Schöpfung eines ausgeprägten und vorherrschenden Formwillens. Man denke nur an die Erzeugnisse chinesischer Kunst und chinesischen Kunstgewerbes, an chinesische Etikette und Riten; es gibt kaum einen menschengefertigten Gegenstand, eine menschliche Handlung, die vom Formwillen nicht mitbestimmt ist. Und dieser Formwille ist auch das Große, Wesentliche und Einzigartige in der chinesischen Schauspielkunst.

Wie leicht es ist, die Vorherrschaft des Formwillens in der chinesischen Schauspielkunst wie in der chinesischen Kultur überhaupt festzustellen, so schwer ist es, chinesische Form nach unsern ästhetischen Gesichtspunkten vollauf zu würdigen. Chinesische Form vereinigt so viele, unserer Ansicht nach heterogene Elemente. Da sind einmal die vielen Erscheinungen, die wir als Chinoiserien bezeichnen, Bizarres, naturwidrig Spielerisches, Arabeskenhaftes. Aber die chinesische Einstellung, die die Chinoiserie ästhetisch zu genießen versteht, kann man sich noch angewöhnen. Schlimmer steht es mit dem häufigen Stilbruch, der Mischung verschiedenster Stile und Ausdruckssphären, vor allem der Mischung dieses prinzipiell antinaturalistischen Stiles mit naturalistisch-realistischen Elementen oder wiederum der Mischung stilisierter Körperlichkeit mit abstrakten Symbolen. Solche Stilbrüche können wir — außer auf „romantisch-ironischem" Boden — nicht verstehen und würdigen. Der Chinese aber empfindet nicht wie wir diesen Mangel an Konsequenz, an Einheit, an künstlerisch-organischer Hierarchie. Die elementare Verschiedenheit der chinesischen und der abendländischen Psyche, die sich hier zeigt, muß ein letztes gegenseitiges Verständnis ausschließen.

Die volkstümliche Geschichtsauffassung der Chinesen führt die Schauspielkunst auf den Tang-Kaiser Ming-Huang (713—755) zurück, der sie, urschöpferisch, ins Leben gerufen habe. Die genaue Forschung kennt natürlich ältere Vorstufen, Ansätze und Keime. Die volkstümliche Geschichtsauffassung ist aber eine bezeichnende Idealisierung, die auf zwei weitere wichtige Momente im chinesischen Kulturgeiste hinweist: auf seine Tendenz zur Mythenbildung und seinen Traditionalismus. Alle chinesischen Kulturerscheinungen müssen ihre Gültigkeit von irgendeiner Autorität des Altertums herleiten können, und diese Autorität wird in der Not auch mythenbildend geschaffen. Die Gebundenheit an die Autorität des Altertums, der Traditionalismus, bedingt und

[1] Immerhin fühle ich mich dem Buch von Dr. Mien Tcheng, Le Théâtre Chinois Moderne, Paris 1929, einer Pariser Dissertation, die leider bis jetzt nicht im Handel erschienen ist, für eine Reihe von Angaben verpflichtet; ferner dem geistvollen und anregenden Aufsatz von Stark Young im „Theatre Arts Monthly" (14. Jg., S. 295ff. — New York und London) über Me Lan-Fang, den berühmtesten chinesischen Schauspieler, der im Frühjahr 1930 mit seiner Truppe in Amerika Gastspiele gab und in absehbarer Zeit auch in Europa zu geben gedenkt.

[2] Teilweise als Ergänzungen zu dieser Darstellung sind gedacht meine Aufsätze: „Chinesisches Theater" (mit 13 Photos und 1 Farbtafel) in „Atlantis" 3. Jg., S. 648ff. (Nov. 1931) und „Spielstil, West-östliche Betrachtungen" im „Nationaltheater" 4. Jg., S. 94ff. (Jan. 1932).

spezifiziert nun wiederum den Formwillen des Chinesen. Auch hierin werden wir, mit unserem entgegengesetzten Trieb zur Originalität, zum Fortschritt, die chinesische Psyche nie wirklich und im Tiefsten verstehen. Aber wie unrecht haben wir ihr bis jetzt getan, wenn wir ihre Kulturerscheinungen mit den üblichen Urteilen wie „stagnierende Entwicklung", „tote Formen" in die Museen verwiesen haben. Ein vorurteilsloses Eindringen in die chinesische Kultur kann uns doch eines Besseren belehren. Gerade im chinesischen Theater können wir sehen, daß dieser uralthergebrachte Stil dort so lebendig wirkt wie bei uns die neueste Darstellungsart. Schauspieler und Zuschauer sind dort in der Tradition verwurzelt, leben in ihr; wir sind in weitem Maße losgelöst, entfernt von unserer Tradition. Der Vergleich mit dem Spiel- und Sprechstil der Comédie Française, der tatsächlich ins Museum gehört, liegt auf der Hand. Der Traditionalismus ist beim Chinesen eine besondere Fähigkeit, eine Naturgabe, die wir nicht mehr besitzen und nie in dieser Stärke besessen haben. Der Chinese ist ja auch, trotz seinem Formalismus, naturgebundener als wir — Natur im weitesten, kosmischen Sinne. Und sein Traditionalismus führt nicht zu äußerlicher Nachahmung, sondern zu vollständiger, lebendigster Wiederverkörperung überlieferter Gestalt. Der Chinese schafft in der Sphäre der Kultur wie die Natur in ihrer Sphäre, wie die Natur, die sich in ihren Gestaltungen endlos wiederholt und doch nichts einbüßt an ihrer Lebendigkeit.

*

Bei dem starken Traditionalismus des Chinesen fällt die Entwicklungsgeschichte seiner Schauspielkunst nicht wesentlich in Betracht[1]. Hier sei nur erwähnt, daß beim Ausbruch des Taiping-Aufstandes, in der Mitte des 19. Jahrhunderts, eine neuere Musikart (Pi Huang oder Ging Diau[2]) die frühere, Jahrhunderte alte verdrängte und daß damit auch neue, freiere Texte und ein freierer schauspielerischer Stil aufkamen. Während mit dieser „Theaterrevolution" in musikalischer und literarischer Hinsicht eine neue Epoche beginnt, steht aber der neue schauspielerische Stil dem älteren, strengeren — von uns aus gesehen — noch so nahe, ist selbst noch so traditionsgebunden, daß wir hier die heutige chinesische Schauspielkunst im engeren Sinne auch als Vertreterin der alten betrachten dürfen.

Die chinesische Schauspielkunst umfaßt als Ausdrucksmittel neben Deklamation, Mimik, Gestik und Bewegung auch noch Gesang, Tanz, Kampfkunst und Akrobatik. Ausgestattet sind die Darsteller mit den prächtigsten Kostümen, Kopfbedeckungen und Zutaten; zur Aufmachung vieler Rollen gehören auch verschiedenartige Bärte und oft sehr komplizierte und kunstvolle Gesichtsbemalungen. Unentbehrlich ist dem chinesischen Schauspieler das

[1] Zur älteren Geschichte des chines. Theaters vgl. vor allem Wang Guo-We, Sung Yüan Hi Kü Schï, Schanghai 1915, und R. F. Johnston, The Chinese Drama, Schanghai, Hongkong, etc. 1921; Wang Guo-Wes Untersuchung verarbeitet aus zweiter Hand A. E. Zucker in seinem dilettantischen Buch „The Chinese Theatre", Boston 1925.

[2] Vgl. Mien Tcheng, S. 12.

Orchester, das hinten oder in einer Ecke auf der Bühne sitzt. Das Orchester begleitet mit einer Art Geige (Hu Kin), Mandoline (Yüe Kin) und Laute (San Hiën) unisono den Gesang, mit den Schlaginstrumenten: verschiedenen Trommeln, Gongs, Becken und Holzklappern dirigiert es aber geradezu die meisten schauspielerischen Vorgänge, Rhythmus und Dynamik von Rede und Bewegung, sowie, mit der weiteren Unterstützung von Blasinstrumenten, Auftritte und Einsätze. Bei Tänzen vertritt die Geige eine Querflöte, das führende Instrument der älteren Musikart, die das neuere Theater für Tänze beibehalten hat[1].

Die Theaterbühne schiebt sich weit in den Zuschauerraum vor — wie die Shakespeare-Bühne — und verwendet weder Vorhang noch Dekoration. Ein ständiger, reichbestickter Wandbehang schmückt die ganze Rückwand der Bühne, durch die, beidseitig des Behangs, die beiden einzigen Türen gehen, die dem Auf- und Abtreten der Schauspieler dienen. Wichtig sind auf der Bühne nur gewisse Requisiten: Tische, Stühle, mit wechselnden Seidenstickereien belegt, Thron- und Betthimmel, das häufig gebrauchte, kunstlos auf Tuch gemalte Stadttor, die stilisierter gemalten, wandschirmähnlichen „Berge" u. a. Diese Requisiten werden, sobald benötigt, von Bühnendienern an ihre Plätze gestellt und geschoben, aufgerollt, gehalten und wieder beiseite geräumt. Die immer anwesenden Bühnendiener haben auch den Schauspielern beizustehen, sie werfen ihnen Kissen hin, wenn sie knieen müssen, nehmen ihnen Kostümstücke ab und helfen ihnen beim Umkleiden, wenn dies auf offener Bühne zu geschehen hat, ja bringen ihnen „mitten im Stück" eine Tasse Tee zur Erfrischung.

Eine Illusionsbühne hat der Chinese also nicht. Der chinesische Zuschauer braucht aber auch keine Illusionsbühne. Vielleicht der leidenschaftlichste Theatergänger der Welt, ist er ein ästhetischer Feinschmecker, dem es fast ausschließlich auf die schauspielerische Kunstleistung ankommt. So „sieht" der chinesische Zuschauer jene Bühnendiener „gar nicht", während ihm andrerseits die zwei bemalten Tafeln genügen, um Berge zu „sehen", oder eine ausgelöschte Kerze auf dem Tisch beim hellsten Tageslicht, um sich in stockfinstre Nacht zu „versetzen". Denn wenn die chinesische Bühne auch kein Illusionsbild bietet, so behilft sie sich doch mit solchen suggestiven Mitteln, um die Gegebenheiten der Fiktion anzudeuten. Diese zahllosen, konventionell festgelegten Andeutungen verteilen sich über die ganze Stufenleiter vom ausdrucksvollen Symbol bis zur willkürlichen Chiffrierung. Eine Reitgerte in der Hand eines Darstellers deutet z. B. ein Pferd an, das, je nach der Haltung der Gerte, neben ihm steht oder ihn galoppierend davonträgt; ein mehrfaches Umschreiten der Bühne bedeutet die Zurücklegung eines meilenweiten Weges; eine bestimmte Gebärde bedeutet das Aufriegeln einer Tür und somit auch deren Vorhandensein; verschiedene Einsätze des Orchesters deuten verschieden Rang, Charakter und momentane Situation einer auftretenden Person an. Dies sind einige Beispiele solcher Konventionen, die sich in ihrer Zahl und Mannigfaltigkeit — und häufigen Chinoiserie-Natur — mit der chinesischen Schrift vergleichen lassen, die jedem chinesischen Zuschauer vertraut sind, die

[1] Zum Orchester vgl. Mien Tcheng, S. 76ff.

für ihn, bei seiner kosmisch-magischen Weltanschauung, wie seine Schriftzeichen in einem tieferen Sinne Bedeutung haben, als sie für uns haben könnten, die er ernst nimmt — wie man Spielregeln ernst nehmen kann — und deren richtige Verwendung und Ausführung er mit Eifer überwacht. Aber wenn der chinesische Zuschauer auch eine gewisse spielerische Freude an diesen Konventionen haben mag, so kommt es ihm trotzdem am letzten Ende nur auf die schauspielerische Kunstleistung an. Diese Kunstleistung beginnt ja schon in der Form einer solchen konventionell-symbolischen Gebärde und steigt von da empor bis zur hochstilisierten reinen Darstellung. Der chinesische Zuschauer, dieser in seiner Art vollendete Ästhet, Genießer und Kritiker in einer Person, würdigt vor allem die subtilen Feinheiten dieser Darstellung, die oft so subtil sind, daß sie uns ganz entgehen. Der stets spontane, begeisterte Beifall gilt solchen Feinheiten in der Darstellung eines Einzelnen, nie der Truppe, nie dem Stücke.

Wie mit den Konventionen, ist der chinesische Zuschauer mit den Stücken, deren Handlungen, Personen und meistens auch deren Arien vertraut. Diese kurzen Stücke, deren Aufführung durchschnittlich drei Viertelstunden und selten mehr als anderthalb Stunden in Anspruch nimmt, sind Dramatisierungen von Geschichte, Mythen, Legenden, Märchen, Romanen und Novellen, die in China Gemeingut des Volkes sind wie einmal bei uns die Geschichten der Volksbücher vom gehörnten Siegfried, der schönen Genoveva usw., aber in viel größerem Maße. Es entspricht dem Traditionalismus des Chinesen, daß er sich in den Welten vergangener und sagenhafter Helden heimisch fühlt. Und es entspricht der stark ethischen Färbung seiner traditionellen Weltanschauung, daß die Themen seiner Theaterstücke moralisch, die Theaterstücke selbst oft moralische Lehrbeispiele sind. Es handelt sich dabei meistens um Konflikte der Pflichttreue des Vasallen zum Fürsten, des Dieners zum Herrn, des Sohns zu den Eltern, der Gattin zum Gatten, des Freundes zum Freund. Dabei decken sich die moralischen Ideale der Chinesen nicht immer mit unseren. Der Liebe — außer der Gattenliebe — als Konfliktmotiv räumt das ernste, würdige Drama keinen Platz ein. Seltener als bei uns gehen die Stücke tragisch aus: der Chinese verlangt den Sieg des Guten, den Untergang des Bösen. Dieser Sieg darf aber nicht zu leicht gemacht sein, hat doch der Bösewicht mit seinen Gewalttaten und Listen für den Chinesen auch seinen Reiz. Besonders beliebt sind Gerichtsszenen, worin der Held gegen ein möglichst korrumpiertes, meist auch karikiertes Beamtentum anzukämpfen hat. Die Lustspiele halten sich weniger eng an die Moral, und die Schwänke und Burlesken fallen sogar oft ins andere Extrem. Die mythologischen Stücke und Märchenspiele verkörpern dem Chinesen die zahllosen und mannigfaltigen Gestalten seiner religiösen Anschauungen und Phantasiewelten. Da der chinesische Zuschauer die Theaterstücke im voraus kennt, erübrigt sich in deren Text eine längere Exposition und genauere Charakterisierung. Auch der Dialog ist meistens viel knapper gehalten als bei uns; dies ergibt aber oft einen viel strafferen dramatischen Aufbau. Tiraden hört man auf der chinesischen Bühne nicht. Für lyrische, sentimentale und pathetische Stellen verlangt der chinesische Stilsinn den

Gesang — alle chinesischen Theaterstücke, mit Ausnahme der Schwänke, sind ja auch mehr oder weniger Singspiele. Der Chinese mißt den neueren, anonymen Dramentexten keinerlei, den älteren nur beschränkten literarischen Wert bei. Er tut ihnen damit sicher etwas unrecht, wie auch wir unserer Volksdichtung unrecht getan, bis wir sie „entdeckt" haben. Ganz abgesehen davon bilden die Theatertexte — für uns — wertvolle volkskundliche Quellen. Daß aber der chinesische Zuschauer die Dramen als Texte geringschätzt, daß er die Stücke im voraus kennt und trotzdem der leidenschaftlichste Theatergänger ist, zeigt gerade, wie sehr es ihm auf die Kunst der schauspielerischen Darstellung ankommen muß.

Die allgemeine Einstellung des eingeweihten Kenners und eifrigen Kunstrichters schafft im chinesischen Theater einen viel engeren Zusammenhang zwischen Publikum und Bühne, d. h. zwischen Zuschauern und Schauspielern — denn die einzelnen Schauspieler sind ja nach der chinesischen Auffassung allein die Träger der Theaterkunst. Daß da die besonders Begabten und Tüchtigen besonders verehrt und bewundert werden, versteht sich wohl leicht, und das Vedettentum erscheint sicher nirgendwo so berechtigt wie in China. Ein Stück wird vor allem in seinem Hauptdarsteller gewürdigt, wobei es leider vorkommt, daß ein erstklassiger Schauspieler mit ganz minderwertigen Partnern auftritt — weil die Verpflichtung eines anspruchsvollen und allmächtigen chinesischen Stars die Theaterkasse oft nahezu erschöpft. Bei der Zusammenstellung des Programms, das in der Regel neun, oft aber weniger Stücke umfaßt, werden nun die Hauptnummern, d. h. die drei oder vier letzten Stücke, zu denen die „besseren" Zuschauer sich erst einfinden, so gewählt, daß in je einem einer der geschätztesten Schauspieler als Hauptfigur seine Kunst entfalten kann. Da der Chinese in seinem typisierenden Formwillen die Gestalten seines Theaters und somit auch die Schauspieler typisiert hat und diese nach „Rollenfächern" scheidet, wie wir noch etwa nach „jugendlichen Liebhabern", „Heldenvätern", „Soubretten" usw. einteilen, aber wiederum in einem viel höheren, fast absoluten Grade — der Typisierungsgrad in der Commedia dell'arte kommt dem chinesischen schon näher —, so kennzeichnet er auch seine Theaterstücke nach dem Rollenfach der Hauptfigur. Und das Programm muß, dem Bedürfnis nach Abwechslung entsprechend, Stücke der verschiedensten Rollenfächer als Hauptfigur enthalten.

Eine Darstellung des chinesischen Theaters ist also im wesentlichen eine Darstellung der Kunst des chinesischen Schauspielers. Dies ist ja auch die Hauptaufgabe, die ich mir hier stelle. Vorher aber noch ein Wort über die Ausbildung der chinesischen Schauspieler. Diese beginnt durchschnittlich im Alter von acht Jahren. Meistens Kinder armer Eltern oder von Schauspielern — bis vor kurzem gesellschaftlich rechtlos und verachtet — werden sie interne Zöglinge eines Privatlehrers oder einer Schule, die sozusagen eine Vereinigung mehrerer Privatlehrer ist. Die Schulung ist äußerst hart und streng — ein Pekinger Ausdruck sagt: „einen Schauspieler schmieden[1]". Um 5 oder 6 Uhr

[1] „da hi" analog zu „da tië — Eisen schmieden", nach Mien Tcheng, S. 49.

morgens beginnen die Übungen und dauern mit wenigen, kurzen Unterbrechungen bis abends 9 oder 10 Uhr, täglich, auch am Sonntag, den China nur im modernen Kalender kennt, außer an den vier oder fünf Feiertagen im Jahr. Ich habe in einer solchen Theaterschule beobachten können, daß die meisten Zöglinge trotz der Härte und Strenge dieser Schulung gesund und lebensfreudig aussahen. Gleich zu Beginn ihrer Ausbildung, im schmiegsamsten Alter, werden die zukünftigen Schauspieler in Akrobatik, Fechten und Ringkampf geschult, darauf in der Diktion und so weiter in jedem Sondergebiet chinesischer Schauspielkunst. Schon früh hat der Zögling die Bühne zu betreten, und nach den ersten Malen entscheidet sein Lehrer, für welches Rollenfach er ihn im besondern vorzubereiten hat, ob der Zögling für erste oder nur für zweite und dritte oder gar Statistenrollen taugt. Hierbei fallen oft bittere, aber doch meist gerechte Schicksalssprüche. Die Ausbildung schließt nach sechs oder sieben Jahren ab. Aber der ausgebildete Schauspieler fährt in strengster Selbstdisziplin fort, sich zu üben, wenn seine technische Fertigkeit auf ihrer Höhe bleiben und seine Kunst zu ganzer Reife und Vollendung gelangen soll[1].

Das führende Rollenfach der Singspiele, das auch die allgemeinste Beliebtheit genießt, ist das des Lau-Scheng[2]. Der Lau-Scheng stellt den guten, edlen, würdevollen Mann mittleren oder höheren Alters dar, einen Kaiser, Fürsten, Staatsbeamten, aber auch einen einfachen Bürger oder Diener. Er ist der häufigste Held in den ernsten Singspielen. Er trägt immer einen langen, vollen Bart, schwarz, grau oder weiß, und ein langes, weites, je nach der Rolle in Farbe, Schnitt und Schmuck verschiedenes Gewand mit weiten Ärmeln, die in eigenartigen Verlängerungen aus feiner, meist weißer Seide bis über die Knie hinunterreichen. Diese Aufmachung ist schon an und für sich eine Stilisierung der Würde dieses Typus, wieviel mehr aber noch in der Verbindung mit Gebärde und Deklamation. Jene langen, schmiegsamen Ärmelansätze steigern die edle Gemessenheit und Rundung der Gebärden, und der wallende Bart, den feine, präzise Handbewegungen heben, streicheln und zausen, der den Kopfbewegungen in harmonischem Gleichgewicht folgt, ist ein vielfältiges, beredtes Ausdrucksmittel der würdevollen Person. Die Gangart des Lau-Scheng, dessen Schuhe meistens zwei bis drei Zoll hohe, weiße Sohlen kothurnartig erhöhen, ist bedächtig und leicht gespreizt, und seine Sitzhaltung zeigt vornehme Beherrschung. (Abb. 1, 8, 9.) Höher als Bewegung, Haltung und

[1] Bei der nun folgenden Darstellung der einzelnen Rollenfächer gehe ich von der allgemeineren Einteilung in „Zivilspiele" (Wen Hi) und „Kriegsspiele" (Wu Hi) aus. Als „Kriegsspiele" bezeichnet der Chinese alle Stücke, in denen Kampfszenen vorkommen oder, genauer, Darsteller der „Kriegsspiel"-Rollenfächer auftreten, als „Zivilspiele" bezeichnet er alles andere. Obschon auch in den „Kriegsspielen" gesungen wird, liegt doch nur in den „Zivilspielen" — außer den Schwänken — das Hauptgewicht auf dem Gesang, so daß wir diese auch als „Singspiele" schlechthin bezeichnen und die häßlich klingende Bezeichnung „Zivilspiele" fallen lassen können. Andererseits kommt die Bezeichnung „Kampfspiel" dem allgemeineren Sinn des chinesischen Begriffs „Kriegsspiel" näher. Der Chinese unterscheidet manchmal noch größere „gemischte" Stücke (Wen Wu Dai Da), die aber bei der üblicheren Einteilung auch den „Kampfspielen" zufallen.

[2] Auch Hu-(Dsï-)Scheng, Sü-Scheng oder einfach Hu-Dsï, „Bart", genannt; das Sonderfach des Wai, der als treuer Diener häufig die Heldenrolle spielt, ist im Fach des Lau-Scheng miteinbegriffen.

Gebärde bewertet der Chinese beim Lau-Scheng die Deklamation, die meist sehr stilisiert und rhythmisiert ist und sich oft einem gesanglichen Rezitativ nähert. Seine große Beliebtheit verdankt der Lau-Scheng aber seinem eigentlichen Gesang — sagt man doch in Peking, das noch immer die Theaterhauptstadt des Reiches ist, und ebenso in ganz Nordchina: „ein Theaterstück hören" (nicht „sehen"). Der Lau-Scheng singt in einer hohen, klaren Stimme, ohne Brusttöne und mit wenig Resonanz. Die chinesischen Melodien sind koloraturartig, wesentlich ornamental gestaltet, arabeskenhaft. Aber auch der unvoreingenommene Fremde verfällt allmählich dem Zauber dieser ungewohnten, einstimmigen, aber hinreißend rhythmischen und wohltuend unsinnlichen Musik und lernt den in seiner Art vollendeten und so nüancenreichen Gesang des Lau-Scheng fast wie der Chinese bewundern und verehren[1].

Das „weibliche" Gegenstück des Lau-Scheng ist der Dscheng-Dan[2], der die würdige, tugendhafte, ideale Frau aller Rang- und Gesellschaftsklassen spielt. Auch der Dscheng-Dan tritt in vielen ernsten Singspielen als Hauptfigur auf, doch noch öfter als erster Partner des Lau-Scheng. Die weiblichen Rollen werden auf der überlieferungstreuen chinesischen Bühne von Männern gespielt[3]. Unter dem Einfluß der großen politisch-kulturellen Wandlung der letzten Jahrzehnte treten nun allerdings auf sogenannten modernen Bühnen auch Frauen auf. Aber die Chinesen, die sich der Werte ihrer bodenständigen Schauspielkunst bewußt sind — zum Glück hat sich der Theatersinn des Chinesen bis jetzt als konservativ erwiesen —, lehnen diese Neuerung ab. Ein chinesischer Freund äußerte sich zu mir: „Für eine Frau ist es keine Kunst, eine Frau zu spielen." Diese Äußerung in wenigen schlichten Worten — wie alle chinesischen Weisheitssprüche — besagt unendlich viel. Sie zeigt einmal die prinzipiell antinaturalistische Kunstanschauung des Chinesen. Sie deutet aber auch an, daß der Stil der Frauenrolle, wie ihn die Tradition der chinesischen Schauspielkunst ausgebildet hat, nur von Männern dargestellt werden kann. Zu diesem Stil gehört vor allem der Gesang in der Kopfstimme, im Falsetto, eine Chinoiserie, wenn man will, eine absurde, schwierige Technik, worin es aber begabte und strebsame Schauspieler zu bewundernswerter Vollendung und erstaunlicher Klangschönheit bringen können. Auch in der meistens stilisierten Deklamation braucht der Dscheng-Dan die Kopfstimme. Bei aller Würde betont er das Zierliche, Weiche, seelisch Anschmiegende der idealen chinesischen Frau. Ebenso in seiner Aufmachung, Bewegung und Gebärde. Auch ihm dient der lange Ärmelansatz als unentbehrliches Stilmittel. Besonders beachtet sind seine Fingerbewegungen und -haltungen. Wer

[1] Zur chinesischen Musik sei hier nur noch bemerkt, daß auch die Melodien des Bühnengesangs typisiert sind und sich in der neueren Musikart auf etwa ein Dutzend, allerdings variationsfähiger Melodietypen beschränken. Im übrigen vgl. Mien Tcheng, S. 84ff.; G. Soulié de Morant und A. Gailhard, Théâtre et musique modernes en Chine, Paris 1926 (ein leider recht oberflächliches Buch); Prof. Liu T'ien-Hua, Selections from the Repertoire of Operatic Songs and Terpsichorean Melodies of Mei Lan-fang, recorded in both Chinese and European Notation, Peking, o. J. (1929 oder 1930; bis jetzt wohl die reichhaltigste Sammlung dieser Art in europäischer Notenschrift). Schallplatten der Firmen Victor (His Master's Voice), Beka, Odeon und Pathé.

[2] Auch Siau-Dan und am üblichsten Tsing-I, „Schwarzes Kleid".

[3] Die Frauendarsteller sind nicht Kastraten, wie irrigerweise oft geglaubt wird. Daß es zeitweilig ganze Eunuchentruppen am Hofe gab, fällt hier weiter nicht in Betracht.

die anmutige Art des Dscheng-Dan, eine imaginäre Tür zu öffnen, mit der Art der andern Rollenfächer vergleicht, wird verstehen, wie unwesentlich die Tatsache dieser Konvention ist im Vergleich zu der mannigfaltigen Stilisierung ihrer Ausführung. Den Dscheng-Dan kennzeichnen auch die kleinen, zierlichen Schritte, die leichte Wellenbewegung seines Körpers beim Gehen. Der ganze Typus ist stilisierende Betonung weiblicher Wesenseigenheiten, ist sozusagen Gestaltung des „weiblichen Prinzips" (Yin), das das „männliche Prinzip" (Yang), die schöpferische Kraft, allein zu gestalten imstande ist. Die chinesische Schauspielkunst, die ausschließlich im männlichen Körper und Wesen darstellt, erreicht hierin eine Einheit ganz eigener Art. (Abb. 1, 2, 3, 8.)

Einen andern Frauentypus stellt der Hua-Dan[1] dar: die Soubrette, das schelmische Kammerkätzchen, die leichtsinnige Kurtisane. Der Hua-Dan tritt fast nur in Lustspielen und Possen auf, oft als Hauptfigur — aber auch in einigen Schauerdramen, Kriminalstücken, als ungetreue, grausame Frau, der die Würde, die der Dscheng-Dan verkörpert, nicht zukommt. Sein Stil fußt auf denselben Grundlagen, wie der des Dscheng-Dan, aber ohne dessen würdevolle Zurückhaltung, und wie das Kostüm des Dscheng-Dan den langen, würdevollen Rock verlangt, so tritt der Hua-Dan immer in langen, bunten, reichbestickten Hosen und augenfälligem Schmuck auf. Als Heldin „romantischer" Liebe und Liebeswerbung, die das chinesische Theater eben nur als Lustspielthema — oder dann als Verbrechen — kennt, betont der Hua-Dan in seinem Stil das Kokette, Verführerische, mit einer vorherrschenden Tendenz zum Tänzerischen — wie die Rollen des Hua-Dan auch oft eigentliche Tanzeinlagen bieten, pantomimischer Art oder mit Gesang. Bei ihm ist aber die Deklamation wichtiger als der Gesang, und besonders wichtig wird hier auch die Mimik. Das Liebesfeuer, das auf unserer Bühne unvermeidlich zu Küssen und Umarmungen führt, zeigt sich beim Hua-Dan um so funkelnder im rastlosen Spiel seiner Augen. Es ist eine leichte, heitere Liebe, die graziös flattert und neckt und spielt, wie die Liebe von Schmetterlingen und Nymphen, und selbst in den Hua-Dan-Rollen „verbrecherischer" Liebe kommt nichts von schwüllüsterner, versengender Leidenschaft zum Ausdruck — weil das zu häßlich wäre. Sehr beliebte Hua-Dan-Stücke sind die Verwechslungskomödien[2], worin sich Männer in Frauen und Frauen in Männer verkleiden; hier wird die technisch-künstlerische Aufgabe des Frauendarstellers besonders schwierig: ein Mann, der eine Frau spielt, muß so spielen, als ob er eine Frau wäre, die einen Mann spielt.

Der Partner des Hua-Dan ist meistens der Siau-Scheng, das Fach des jugendlichen Liebhabers und Helden, in diesem Fall gewöhnlich ein Student oder Bakkalaureus, ein etwas linkischer, unerfahrener, aber um so ungeduldigerer Herzstürmer und -betörer. Die theatralisch wirksame Weite des Kostüms, die kothurnartige Erhöhung der Sohlen hat er mit dem Lau-Scheng gemeinsam. Auf die Würde kommt es beim Siau-Scheng weniger an: seine

[1] Manche großen Frauendarsteller, wie z. B. Me Lan-Fang, spielen heute sowohl Dscheng-Dan- als auch Hua-Dan-Rollen.

[2] Eine solche hat R. Wilhelm übersetzt unter dem Titel „Der verwechselte Bräutigam" in „Chines. Blätter f. Wissenschaft u. Kunst", Heft 4 (1927).

Bewegungen sind stilisierte Jugendlichkeit, Lebendigkeit, Nervosität. Er trägt natürlich keinen Bart, zum Vorteil seiner Mimik, die er ebenso betont wie sein Partner. Er singt in derselben Falsettostimme wie die Frauendarsteller, aber kräftiger. Von seinem Sprechstil verlangt die Tradition dagegen etwas Besonderes und besonders Schwieriges: den Wechsel zwischen Kopf- und Bruststimme, oft mehrmals in einem einzigen Satz. Vorwiegend als Sänger tritt der Siau-Scheng in ernsten Singspielen auf, wo er meist einen jugendlichen Kaiser oder Prinzen darstellt, jugendlich, aber schon würdiger; doch sind solche Stücke nicht sehr häufig.

Der eigentliche Komiker der chinesischen Bühne ist der Tschou[1], die Hauptfigur der meisten Schwänke und Burlesken. Er spielt den bäuerischen, ungeschliffnen Rüpel und Possenreißer, in entsprechendem schmucklosem, meist lächerlichem Gewand. Er trägt oft einen komisch wirkenden Schnurr- oder Kinnbart oder beides, in verschiedensten Formen, und immer, als Hauptkennzeichen seines Faches, einen aufgemalten weißen Klecks auf der Nase, der sich je nach den Bestimmungen für die einzelne Rolle um die Augen, über die Wangen und um den Mund ausdehnt. Dieser weiße Klecks erinnert an das alte, wirksame Mittel unsrer Zirkusclowns, deren Komik bis jetzt kaum genug gewürdigt worden ist und denen sich die unübertrefflichen Tschous — wenn sie auch in dramatisch organischeren Handlungen auftreten als unsre Zirkusclowns — noch in anderen Beziehungen vergleichen lassen: in ihrer akrobatischen Fertigkeit und in ihrer Funktion als Parodisten. Wie für das Komische überhaupt, hat der Chinese einen ausgeprägten Sinn für die Parodie, wozu ihm z. B. seine Bühnenkonventionen — die er ja nur soweit ernst nimmt, wie man Spielregeln ernst nehmen kann — genug Motive bieten. Ähnlich ist der Beifall zu bewerten, der dem falschen Gesang des Tschou gezollt wird. Viel mehr als durch den Gesang wirkt der Tschou natürlich durch die Deklamation, das Hauptausdrucksmittel seiner geistreichen, zweideutigen und flegelhaften Einfälle. Seine Sprech- und Singstimme ist meistens natürlich, gewollt kunstlos, wie er ja in seinem ganzen Stil im Gegensatz steht zu den übrigen Gestalten der chinesischen Bühne. Während sich diese an eine konventionelle Bühnenaussprache halten müssen, darf der Tschou auch die Dialekte mit ihren komischen Färbungen und würzigen Redensarten ausbeuten und als einziger improvisieren, womit ein guter Tschou seinen größten Beifall erntet. Der Tölpel und Possenreißer tritt auch als mehr oder weniger wichtige Nebenfigur, als Wirt, Knecht, Torwächter in den ernsten, ja tragischen Stücken auf (Abb.8). Durch seine Erdnähe, seine Wirklichkeitsbeziehung bildet der Tschou hier ein besonderes Bindeglied zwischen der Kunstwelt der Bühne und der natürlichen Welt des Zuschauers, er zerrt das Reich der Geister herunter in das Reich der Menschen, die Vergangenheit in die Gegenwart, das Ernste ins Lächerliche — er durchbricht die Fiktion und den Stil, seine Rolle ist auch in diesem Sinne Parodie, und der Chinese liebt ja die Parodie. Aber der Chinese verpönt auch die Auswirkung starker Emotionen, und deshalb sind ihm die komischen Ent-

[1] Auch Siau Hua-Liën, „Kleines bemaltes (eigentlich gemustertes) Gesicht".

spannungen rührender und erschütternder Szenen ein Bedürfnis, deshalb mag er den Clown nur selten entbehren. Der Tschou spielt aber noch eine andere Rolle als die des Tölpels und Possenreißers: merkwürdigerweise gehören auch der feige Verräter und Bösewicht höheren Ranges, z. B. Hof- und Staatsbeamte, und fast immer die berüchtigten Eunuchen in sein Fach. Auch die Rollen der komischen, lächerlichen, häßlichen Frauen, die nur in wenigen Stücken vorkommen, hat der Tschou zu übernehmen; dabei ersetzt er seinen weißen Klecks durch den reichlichen Gebrauch von Rot- und Schwarzstift und Puder. Was der Tschou in Frauenrollen — meist Kupplerinnen und kupplerischen Dienerinnen — leistet, gehört zum Komischsten, was man auf der chinesischen Bühne sehen kann, aber auch zum Derbsten, was man da zu hören bekommt.

Nur kurz will ich hier den Lau-Dan erwähnen, das Fach, das ausschließlich alte, würdige Frauen darstellt. In ganz wenigen Stücken als Hauptfigur, tritt der Lau-Dan überhaupt nicht sehr häufig auf. Er singt und spricht in einer fast natürlichen Stimmlage und betont in seinem Typus das Gebrechliche und zugleich Ehrwürdige des Alters, die rührende, stets opferbereite Mutterliebe, die rat- und tatkräftige Umsicht der alten Familienherrin.

Die übrigen wichtigen Rollenfächer gehören den Kampfspielen an. Ein normales Theaterprogramm muß mindestens drei Kampfspiele enthalten — so geschätzt sind diese. Die Kampfspiele können in unserem Sinne wiederum Tragödien, Schauspiele, Komödien, Schwänke sein[1]. Die Kampfszenen aber, die ihren Kern bilden, lassen sich mit nichts bei uns vergleichen. Was können wir auf unsern Bühnen sehen an Fechtkunst und Kampfszenen? Hie und da ein Duell, getreulich abgeguckt von den zwei oder drei Fechtarten unserer Paukböden. Oder eine jämmerliche Rauferei und Lauferei in den Schlachtszenen der historischen Dramen Shakespeares und anderer. Selbst die hier bestaunte Fechtkunst des japanischen Theaters steht an Virtuosität, Mannigfaltigkeit und Stilisierung hinter der chinesischen zurück. In einem chinesischen Schattenspiel sagt ein Räuber: „Von Jugend auf habe ich meinen Körper in der Kunst des Kampfes geübt. In der Handhabung der achtzehn Arten von Waffen bin ich erfahren. Alle Arten des Parierens und Ausweichens kenne ich. Ich kann mich auf achtzehn Arten auf der Erde wälzen (um dem Gegner zu entgehen). Ich kenne die zweiundsiebzig Wundergriffe (eigentlich ‚Göttergriffe', mit denen man den Gegner unschädlich macht), verstehe es, dem Gegner die Sehnen und Knochen zu verrenken, und kenne die zweiundsiebzig Stellen, an denen ich den Gegner unschädlich machen kann. Ich kann auf Dachvorsprünge springen und auf Mauern gehen; kein Turm, kein Haus ist mir zu hoch, ich gehe dort ebenso sicher wie auf ebener Erde[2]." Was die Person des Dramas hier von sich sagt, könnte auch jeder Hauptdarsteller von Kampfspielrollen, ohne sehr zu übertreiben, von sich sagen, über seine Ausbildung

[1] Drei Kampfspiele habe ich in meinem Aufsatz in der „Atlantis", S. 653ff. geschildert.
[2] Chinesische Schattenspiele, übersetzt von W. Grube (und Emil Krebs), hsg. u. eingel. von Berthold Laufer, München, Akad. d. Wiss. 1915, Nr. LIX.

und Meisterschaft, über die Mannigfaltigkeit seiner Waffen- und Kampfarten, über seine Spring- und Turnvirtuosität. Die Kampfspiele verwenden auch viele Statisten, die besonders in Kampfkunst und Akrobatik ausgebildet sind. Solche Kampfszenen, in welchen Hauptdarsteller und Statisten durcheinanderwirbeln, in welchen es zuckt und sprüht und saust von Schwerthieben und Lanzenstichen, sind Ballette, in genau geregelter Bewegung, aber rasendem Tempo. In genau geregelter Bewegung: verlangt doch diese schwierige Kampftechnik, daß die Kämpfer, oft eine Waffe in jeder Hand, auch im feurigsten Kampf sich nicht verletzen. Bei diesen Kampfszenen kommt einem der Wert der chinesischen Bühnenanlage so recht zum Bewußtsein. Diese vorgeschobene Bühne, die die Zuschauer auf allen Seiten zuläßt und da aufhört, wo unsere Bühne anfängt, ermöglicht allein dem Schauspieler, wirklich plastisch zu wirken; im Vergleich mit der chinesischen bietet unsre übliche „Guckkastenbühne" dem Auge nur eine Fläche, nur ein Bild, nur zwei Dimensionen, die chinesische dagegen drei. Schon in dieser Hinsicht ist der Schritt von unserem Theater zum Kino kleiner als vom chinesischen. Unser Bühnenbild ist „kinetisch" — wenn nicht statisch — verglichen mit der dynamischen Plastik der chinesischen Bühne. Und die schauspielerische Dynamik steigert sich gerade in diesen Kampfszenen oft ins Ungeheure, getragen von der ins Höchste gesteigerten Dynamik der Orchesterbatterie. Der chinesische Zuschauer, der in seinen strengen Lebensformen seine Vitalität so sehr zurückdrängt und sublimiert, genießt diese theatralische Äußerung ursprünglichster Lebenskraft um so mehr. Er genießt aber als Zuschauer nicht nur die Dynamik dieser Kampfszenen, sondern auch den Kampf selbst. Dieser unkriegerische, pazifistische Ordnungsmensch verehrt, vergöttert Kampf und Kampfhelden seiner Geschichte, Legende und Phantasie. Seine Romane und Erzählungen sind voll davon; aber er hat auch Technik und Stil gefunden, um sie theatralisch auszubeuten und darzustellen. In unsern Epen, vor allem des Mittelalters, mangelt es nicht an Kämpfen und Kampfhelden. Denken wir nur an unsre kriegerischste epische Schöpfung, das Nibelungenlied: was für Gegebenheiten zu einem grandiosen Kampfspiel chinesischer Art! Aber eine angemessene kämpferische Darstellung kennt eben unsere Bühne nicht, und Friedrich Hebbel hat in „Kriemhilds Rache" aus dieser Not eine Tugend und aus der Verherrlichung von Heldenkampf und Heldentod, dem gegebenen Thema, eine dialektisch-mystische Dichtung, ein Sprechdrama, ja ein Buchdrama gemacht. Die Chinesen haben vielleicht nicht mehr dionysischen Geist in sich als wir, aber sicher ist die chinesische Schauspielkunst allein imstande, dionysischem Geist theatralische Gestalt zu geben.

Das erste Rollenfach in den Kampfspielen ist das des Wu-Scheng, des Kriegshelden par excellence. Er spielt natürlich, meistens als Hauptfigur, den herrlichen, unübertrefflichen, den ruhm- und siegreichen Helden in den historisch-legendären Kriegsstücken. In dieser Rolle trägt er ein reichbesticktes, langes, mehrteiliges „Panzergewand", mit enganschließenden Ärmeln, einen prunkvollen „Helm", ferner — eine bizarre Tradition — vier Fähnchen, die in seinem Rücken befestigt sind, manchmal auch einen Bart,

verschieden je nach der Rolle, und meistens auch Stiefel mit erhöhten Sohlen. Der Wu-Scheng tritt ebenfalls, in anderem, kaum minder prächtigem Kostüm, als glorreicher Räuber und unerschrockener Räuberbekämpfer in den recht zahlreichen Abenteurerstücken auf, und als übernatürliches Wesen, besonders als zaubergewaltiger Tiergeist, in einigen mythologischen Dramen. Die Ansprüche, die an die Kunst des Wu-Scheng gestellt werden, sind äußerst hoch gespannt: muß er doch sozusagen den ganzen Glanz, die unumschränkte Kraft, die jeder Chinese mit den Namen jener Helden verknüpft, in seiner Person Gestalt werden lassen und deshalb alle Fächer, die die chinesische Schauspielkunst überhaupt kennt, in seiner Person vereinigen. Seine Erscheinung ist immer imponierend und stolz, seine Bewegungen kraftvoll, bestimmt, beherrscht, meistens schnell. In der Deklamation, auf die das Rollenfach viel Gewicht legt, und dem hier weniger wichtigen Gesang bedient sich der Wu-Scheng einer klaren, männlichen, fast natürlichen Stimme. Die Mimik wird bei ihm ebenfalls sehr beachtet, besonders in „bartlosen" Rollen. Auch pantomimische Einlagen hat er gelegentlich zu bieten. Diese neigen wieder zum Tänzerischen, aber der Wu-Scheng muß ja auch Tänzer sein. Als eine Art Tanz sieht man ihn häufig die „Zurüstung des Kriegers" (Ki Ba) ausführen, eine längere Folge von Bewegungen, die eine letzte Überprüfung äußerer und innerer Kampfbereitschaft darstellen, aber hochstilisiert sind. Tänzerisch sind auch all die Bewegungen, die das Reiten verlangt — wie bereits erwähnt, deutet eine Reitgerte das Pferd an —; die Galoppaden z. B., worin der Wu-Scheng sein wildgewordenes Pferd bändigt (Tang Ma), gehören zu seinen großartigsten Tänzen. Auch Waffentänze verschiedener Art führt der Wu-Scheng aus, mit erstaunlicher Eleganz und Virtuosität. Vom Wu-Scheng wird ebenfalls akrobatische Fertigkeit verlangt. All die Sprung- und Fallarten, die Salti mortali usw., die wir hier im Zirkus und auf der Varietébühne sehen, muß er beherrschen und, in vollendeter Form, in die Handlung seiner Rolle verweben. Die größten Ansprüche werden aber an die Fechtkunst des Wu-Scheng gestellt; in all den Fechtarten mit all den verschiedenen Waffen muß er der unübertreffliche Meister sein. Im Anblick eines guten Wu-Scheng-Kampfs können wir einen dionysischen Rausch ohnegleichen erleben, und während wir noch in diesen Rausch versunken sind, steht der Kriegsheld plötzlich vor uns, eben noch im Kampfwirbel, jetzt wie versteinert, mit gehobenem Knie, in der Faust das Langschwert, das bebt von gebändigter Kraft, ein Besieger auch des Rausches. (Abb. 4—9.)

Als Gegenspieler des Wu-Scheng tritt meistens der Dsing[1] auf. Dieses Rollenfach entspricht am ehesten unserm Charakterspieler. Der Dsing stellt den gestrengen und unerbittlichen, den heftigen, grimmigen und gewalttätigen, im Grunde oft guten, meistens aber bösen Charakter dar. Die Tradition hat das Fach des Dsing durch eine besonders auffallende Typisierung gezeichnet: durch die Gesichtsbemalung, die aufgemalte Maske. Auch der Tschou, der Clown, bemalt sich ja das Gesicht, aber nur teilweise und nicht

[1] Auch Da Hua-Liën, im Gegensatz zum Siau Hua-Liën, dem Tschou.

in den Hunderten von Abarten wie der Dsing. Jede seiner Rollen hat ihre bestimmte Maske. Bestimmt wird sie einerseits durch eine allgemeine, ausdrucksvolle Symbolik. Vorherrschendes Rot z. B. bedeutet Treue und Tapferkeit, Schwarz: unerbittliche Strenge und Gerechtigkeit, Weiß: Niedertracht und Treulosigkeit, scharfwinklige Haken auf Wangen oder Schläfe weisen auf grausame Heimtücke, während unsymmetrische Masken immer Räuber kennzeichnen. Andrerseits bestimmt eine willkürliche, aber nichtsdestoweniger feste Tradition und Konvention viele Masken, vor allem deren Einzelzüge. Auch hier spielt allerlei Chinoiserie mit, was jedoch der schauspielerischen Wirkung dieser aufgemalten Masken — die geradezu ein kleines Kunstgebiet für sich bilden — keinen Abbruch tut. Der Dsing wirkt durch seine Maske um so mehr, als er damit im Gegensatz steht zu allen andern Rollenfächern, die — außer dem Clown — ihr „reines Gesicht" behalten, sich nur stilisierte Augenbrauen aufmalen und sich leicht schminken. Der Dsing trägt auch oft einen Bart von verschiedener Form und Farbe, oft rot, sogar grün, und in manchen Rollen ein Paar hornartige Haarbüschel, die vor seinen Ohren befestigt sind und einen ungewöhnlichen Ohrenhaarwuchs und somit Kraft und Grausamkeit des Gewalttätigen andeuten. Als „Barbaren" zeichnet den Dsing — ausnahmsweise auch Rollen anderer Fächer — ein Paar über zwei Meter langer, in Hut oder Helm befestigter Fasanenfedern. Sein Kostüm kennt im allgemeinen dieselben Varianten wie das des Wu-Scheng und des Lau-Scheng. Der Dsing tritt nämlich auch in Singspielrollen auf[1], doch sind die Kampfspielrollen häufiger und wichtiger in seinem Fach. Der Darstellungsstil des Dsing entspricht natürlich dem Charaktertypus seiner Rollen. Alles ist stilisierter Ausdruck des elementaren, oft dämonischen Gewaltmenschen: kraftstrotzend, unerschütterlich, gespreizt in Gangart und Gebärde. Der Dsing ist auch der einzige, der sich in Gesang und Deklamation der vollen Bruststimme bedient, wobei auch gepreßte, gewürgte, hohle und übertiefe Töne seinen Stil kennzeichnen. Auch der Dsing bietet gelegentlich tanzartige Einlagen, doch meistens grotesker Art, wie seine Rollen auch sonst oft ins Groteske übergehen. Natürlich liegt auch bei ihm das Hauptgewicht auf Kampfkunst und Akrobatik, wobei er nah an die Meisterschaft des Wu-Scheng, seines üblichen Gegenspielers, heranreichen muß; übertreffen in seiner Meisterschaft darf er den Wu-Scheng aber nicht, gehört doch dieser edlen Lichtgestalt der schließliche Sieg (Abb. 4, 7—9).

Als weiteres Rollenfach der Kampfspiele verdient der Wu-Tschou noch erwähnt zu werden. Auch ein Clown — mit dem unverkennbaren weißen Klecks auf der Nase —, der sich aber durch allerlei raffinierte Fechter- und Akrobatenkunststücke auszeichnet. Der Wu-Tschou ist der eigentliche Meister der Akrobatik auf der chinesischen Bühne. Es gibt auch einige Stücke, worin er, mit wenigen nebensächlichen Partnern und einem äußerst schwachen dramatischen Faden folgend, einfach eine Reihe seiner besten Tricks zum besten gibt. In anderen, dramatisch anspruchsvolleren Stücken spielt er die Rolle

[1] Deshalb unterscheidet man gewöhnlich auch einen Wen-Dsing und einen Wu-Dsing.

des pfiffigen Beraters und Untergebenen, der alles herausfindet und immer Mittel weiß und sie selbst am unverfrorensten und geschicktesten anwendet. Dies alles im Stil des Komikers, mit stets unfehlbarer komischer Wirkung (Abb. 9).

Wenn die Rollenfächer der Kampfspiele die Fechtkunst besonders beherrschen müssen, so verlangt das chinesische Theater doch auch von den Rollenfächern der Singspiele eine ziemlich weitgehende Vertrautheit mit der Fechtkunst. Wie in den meisten Kampfspielen auch Singspielpersonen auftreten, werden diese zuweilen auch in den Kampf verwickelt und müssen sich dabei im richtigen Kampfstil schlagen können (Abb. 9). Überdies ist die volkstümliche chinesische Geschichte und somit auch das Theater reich an kriegerischen Frauen, deren Rollen heute die Dscheng-Dan, die ersten Frauendarsteller, spielen (früher war es ein Spezialfach[1]); besonders bewundernswert ist dabei wiederum, daß der Frauendarsteller in solchen Kämpfen — die zu den feurigsten gehören, die ich auf der chinesischen Bühne gesehen habe — nicht aus dem Stil des Frauentypus herausfällt. Schließlich ist aber die Handhabung von Waffen nicht nur auf die Kampfstücke beschränkt; auch ein Mord in einem Singspiel muß mit Kunst und Stil ausgeführt werden.

*

Das europäische Theater dient im Prinzip dem Bühnendichter und seinem Werk, ordnet sich diesem unter. Der europäische Schauspieler sucht mit vorwiegend natürlichen, ja naturalistischen Mitteln die geschriebene Handlung hörbar und sichtbar, aus der „Bühnendichtung" ein „Schauspiel" zu machen. Das europäische Schauspiel ist heute meistens Vorspiegelung eines Stückes Wirklichkeit, gegenwärtiger, vergangener oder fremder Wirklichkeit. Der europäische Zuschauer wünscht vor allem dieses Schauspiel zu sehen, ihm liegt wesentlich an dessen Gehalt und Handlung. Und dank unseren technischen Errungenschaften bietet heute das europäische Theater dem europäischen Zuschauer tatsächlich ein in seiner Wirklichkeitsillusion vollkommenes Schauspiel.

Die Welt des chinesischen Theaters dagegen ist eine Welt für sich, anders als das Jetzt, das Hier und das So des Zuschauers. Die dramatische Fiktion bewegt sich in der Vergangenheit, der Legende, in Phantasiewelten, ist immer ins Typische erhoben. Aber mehr noch als durch diese psychische Distanznahme von Alltag und Wirklichkeit bestimmt sich die besondere Welt des chinesischen Theaters durch ihr ästhetisches Gestaltungsprinzip. Wenn auch die Kunst des chinesischen Schauspielers nur im Medium der Musik voll erblüht, so gestaltet die chinesische Schauspielkunst doch selbst wie die Musik, die Dichtung, die Malerei in ihrer eigenen, unabhängigen, ausschließlichen Formsphäre. Schon die Kostüme dienen dieser Formsphäre, in ihrer üppigen Pracht und noch mehr in ihrer Eignung für die schöne, volle und auch feine Gebärde; wohl haben die Kostüme ihr historisches Vorbild — in der Mingzeit (1368—1644) —, aber das Theater hat sie gewandelt, entfaltet, theatralisch

[1] Das Fach des Wu-Dan, der heute nur noch in elegant-raffinierten akrobatischen Sondernummern auftritt, die aber keine Theaterstücke mehr sind

gemacht. Doch für den richtigen chinesischen Kenner hat das Kostüm, wie überhaupt die äußere Aufmachung des Schauspielers, mit der eigentlichen Formsphäre des Theaters noch wenig zu tun; ich hörte sogar einen solchen älteren Kenner sagen, daß früher ein Frauendarsteller auch mit wöchigen Bartstoppeln habe auftreten können. Die eigentliche, wesentliche Formsphäre des chinesischen Theaters liegt eben nur im schauspielerischen Stil, in der stilisierten stimmlichen und körperlichen Gestaltung einer Rolle. Im Dienste dieses Stils erstrebt die strenge schauspielerische Technik als Ideal eine vollständige harmonische, rhythmische, dynamische Durchgestaltung jeder Bewegung und Gebärde, jedes gesprochenen und gesungenen Satzes. Viele Schauspieler kommen diesem hochgesteckten Ideal nahe, die wirklich Großen erreichen es manchmal. Stark Young macht an Me Lan-Fang, dem berühmtesten chinesischen Frauendarsteller, die feine Beobachtung, daß „die Rhythmen des Körpers durchweg ausgeglichen sind. Wenn eine Gebärde mit der rechten Hand ausgeführt wird, beginnt diese Gebärde nicht nur in der rechten Schulter . . ., sondern beeinflußt auch die linke Schulter, so daß der ganze Oberkörper in die genau entsprechenden Rhythmen fällt". Ergänzen wir dieses Bild noch durch die so meisterlich geschulten Fingerhaltungen und -bewegungen der Frauendarsteller, und denken wir zurück an die mannigfaltigen Feinheiten, die mannigfaltige Vollendung in der Gestaltung aller anderen Darstellertypen und im Gebrauch aller anderen Darstellungsmittel, denken wir auch an die Verschmelzung mit Musik und Tanz, so offenbart sich uns im chinesischen Theater — trotz Chinoiserien und Inkonsequenzen — die reinste Schauspielkunst.

BUDDHISTISCHE STUDIEN

DIE TYPISCHEN FIGUREN DES BUDDHISTISCHEN TEMPELS IN CHINA

VON ERWIN ROUSSELLE

VI. BUDDHAS

(Schluß)

Wenn wir unseren Blick prüfend auf die Idee der „Buddhas der drei Zeiten" lenken oder gar den Sinn jener grandiosen Vision des Lotossūtras zu erfassen suchen, in der der uranfängliche Buddha Prabhūtaratna eines längst vergangenen Weltalters aus der Zeiten Schoße wieder emporsteigt und die ungezählten Buddhas ferner Weltsysteme aus den Tiefen des Raumes aufleuchten, da erklingt in uns eines der erhabensten Leitmotive buddhistischer Philosophie: die Forderung einer das Weltganze umspannenden, immer und überall im Universum gültigen, ewigen Wahrheit — philosophia perennis! Kaum eine andere Religion der Erde bewegt sich mit solcher Ausdrücklichkeit und Selbstverständlichkeit durch alle Zeit- und Welträume wie der Buddhismus, wie insbesondere der Mahāyānabuddhismus. Hier hat der östliche Geist einer — den Blick dumpf auf die Erde richtenden — Welt als ein flammendes